

**sala preta**
ppgacvol. 13, n. 1, jun 2013, p. 71-82
Sala aberta

Gestualidade da dança clássica indiana Odissi e dança contemporânea ocidental: interfaces

Mariana Baruco Machado Andraus,
Marília Vieira Soares,
Inaicyr Falcão dos Santos

Resumo

Partindo do estudo do pesquisador Mark Wheeler sobre diferentes formas de apropriação do Oriente por coreógrafos modernos e pós-modernos norte-americanos, das mais superficiais às mais essenciais, já ocorridas na história da dança, este artigo sugere maneiras de um bailarino contemporâneo beneficiar-se de um treinamento em *Odissi* em sua preparação técnica e estética.

Palavras-chave: dança moderna; história da dança; artes corporais do oriente.

Abstract

Based on the Mark Wheeler's study on different forms of appropriation of the Orient by modern and post-modern American choreographers, from the most superficial to the most essential, occurred in dance history, this article suggests ways a contemporary dancer can benefit of training Odissi in his technique and aesthetic preparation.

Keywords: modern dance; dance history; Eastern body arts.

Introdução

Este artigo traz uma reflexão sobre possibilidades de apropriação de uma dança oriental, o estilo Odissi de dança clássica indiana, na criação contemporânea em dança no Ocidente. O termo apropriação foi utilizado por Mark Wheeler em sua dissertação *Surface to essence: appropriation of the orient by modern dance* (1984), defendida junto ao Departamento de Educação Física da Universidade Estadual de Ohio, como requisito para a obtenção do título de Ph.D. Nela, o autor traz dados históricos consultados nas biografias dos mais expoentes coreógrafos modernos e pós-modernos norte-americanos e em notícias de jornais que demonstram as diferentes formas de apropriação feitas por estes coreógrafos, desde as mais superficiais até as mais essenciais.

O termo superficial, utilizado pelo autor, não tem sentido pejorativo – não significa raso, artificial – mas refere-se ao fato de alguns coreógrafos terem imitado movi-

mentos de danças orientais sem dar tanta atenção aos princípios e ideologias por trás de suas técnicas, enquanto outros assimilavam mais os princípios e, no que diz respeito à estética, produziam coreografias e espetáculos que não se pareciam tanto com as artes corporais orientais que os influenciaram.

Primeiramente, citaremos o exemplo de duas coreógrafas norte-americanas, Ruth St. Denis e Martha Graham, falando da forma como elas se relacionaram com a questão do oriente¹, tendo como referencial teórico o trabalho de Wheeler (1984), para depois falarmos em específico da dança oriental de que tratamos neste artigo, o Odissi, com suas especificidades, tendo em vista responder à seguinte questão: que tipo de contribuições pode uma experiência em dança clássica indiana trazer para um bailarino contemporâneo ocidental em termos técnicos e estéticos?

Com esta questão em mente, procedemos inicialmente à descrição e breve análise do trabalho de Ruth St. Denis.

I. Ruth St. Denis e a Escola Denishawn

Segundo Wheeler, Ruth St. Denis primeiramente se encantou com a cultura egípcia, ainda na infância, e ao longo de sua carreira interessou-se por outras culturas orientais, interesse este que a levou a criar coreografias que tinham o oriente como tema. Segundo o autor,

O conhecimento crescente nos Estados Unidos dos estilos do oriente foi evidenciado na popularidade de temas orientais no teatro comercial, nos vinte e cinco anos ao redor de 1900. E a consciência do ocidente sobre a filosofia oriental vinha aumentando por meio da difusão lenta de ideias dos primeiros orientalistas do ocidente. Ruth St. Denis (1877-1968), cujo “*Radha*” de 1906 marcou a primeira apropriação do oriente por uma pioneira da dança moderna, foi um produto de ambos os acontecimentos, com a sua “apropriação superficial” do estilo oriental particularmente sintomática da paixão contemporânea pelo exotismo oriental nos palcos (WHEELER, 1984, p. 68, tradução livre).

O tratamento do oriental como exótico pode ser considerado um reflexo do paradigma vigente no final do século XIX, influenciado por uma visão positivista da ciência e pelas descobertas, então recentes, de Darwin, especialmente sua teoria evolucionista, que em muito influenciou as ciências sociais e humanas incipientes à época. As

¹ A distinção oriente/ocidente suscita amplas discussões, pois pode desde remeter a uma divisão meramente geográfica (neste caso, os países orientais seriam aqueles situados na Ásia, na Oceania e no Oriente Médio) como referir-se a questões históricas e geopolíticas e, nesta esfera, tanto ocidente quanto oriente incluem uma amplitude étnica e cultural tão grande que não é possível pensar em um ou no outro como uma unidade. Neste trabalho, ao usar o termo oriental, pensamos apenas na divisão geográfica, e referimo-nos especificamente a dois países asiáticos em nossos exemplos; a Índia e a China.

ciências humanas foram lentamente abandonando, ao longo do século XX, a visão etnocêntrica que havia caracterizado o contato com povos não europeus desde o século XVI até então; mas a paixão pelo exotismo oriental nos palcos a que Wheeler se refere nesta passagem diz respeito ao teatro comercial do início do século XX, que explorava o oriente e os orientais com estilizações e caricaturas inspiradas no convívio com imigrantes indianos e chineses que, naquela época, encontraram oportunidades nos Estados Unidos e imigraram em grande escala para aquele país.

A paixão de St. Denis, diferindo do teatro comercial, levou-a a explorar o oriente já com um maior aprofundamento, embora sua forma de apropriação fosse ainda superficial, no sentido de que ela predominantemente imitava as formas dos movimentos. A coreógrafa realizou uma turnê pela Ásia com sua escola, a Denishawn, no outono de 1925, incluindo em sua lista de destinos países como a China, a Índia e o Japão, e a ilha de Java. A repercussão desta turnê entre os povos asiáticos foi muito positiva. Terry (1969) afirma: “(...) no Japão, críticos japoneses disseram que, se o teatro japonês tivesse que ser influenciado pelo ocidente, a Denishawn seria o modelo” (TERRY, 1969, p. 145, tradução livre).

A escola Denishawn foi fruto do casamento de Ruth St. Denis com Ted Shawn, também bailarino. Sobre a escola que nasceu da união de ambos, Portinari afirma:

Desde o início, a escola Denishawn se fez como um laboratório aberto a todas as experiências. Mestres de ioga, de artes marciais japonesas, encantadores de serpentes, atores do Nô e do Kabuki foram trazidos por Ruth e Ted para enriquecer o vocabulário corporal e expressivo dos alunos. La Meri, especialista em dança oriental, ensinava os hasta mudras, a linguagem das mãos, acompanhada por hinos sagrados do Rig Veda, conforme milenar ritual da Índia. Tudo isso entre aulas de ballet, mas sem sapatilhas, técnica de flamenco e aplicação da teoria de Delsarte.

A escola gerou a companhia Denishawn, dotada de um repertório tão eclético quanto as fontes de ensino, mas a serviço de um só ideal em que a dança, irmã da energia cósmica, liberta e exalta o potencial humano (PORTINARI, 1989, p. 140).

Quando Ruth St. Denis e Ted Shawn se separaram, a escola Denishawn encerrou suas atividades, mas alguns de seus discípulos deram continuidade ao desenvolvimento e difusão da dança moderna, entre eles Martha Graham e Doris Humphrey.

Na visão de Wheeler (1984), a apropriação feita por St. Denis pode ser considerada mais superficial do que a de Graham e, conforme vimos, menos superficial do que a apropriação feita pelo teatro comercial que a antecedeu:

Enquanto sua carreira [de Ruth St. Denis] viria experimentar um renascimento no final dos anos trinta e quarenta, liderando uma nova onda de interesse em dança oriental, a tendência de apropriação do oriente tinha passado da imitação superficial pelo teatro comercial da virada do século e por seus

sucessores, na Denishawn, para uma adaptação mais física e integrada do oriente, naquilo que veio a ser chamado de “dança moderna” (WHEELER, 1984, p. 95, tradução livre).

Existiu uma parceria entre Ruth St. Denis e Russell Meriwether Hughes, ou La Meri, como ficou conhecida. La Meri iniciou sua carreira em meados dos anos 1920 e assistiu à turnê da Denishawn de 1925-1926. Dedicou sua carreira à reprodução de danças étnicas que observou e estudou, entre estas, danças originárias da Índia, Burma, Java, Filipinas, China e Japão (WHEELER, 1984). Ela atentava para todos os detalhes, desde a linguagem dos movimentos até os figurinos, observando também os costumes das diferentes culturas. Sua pesquisa deu início ao campo da etnologia da dança.

Em 1937, em um grande festival realizado no New York's Rockefeller Center (o festival Dance International), ela se encontrou pessoalmente com St. Denis e, na ocasião, reconheceu publicamente que foi St. Denis quem criou “uma audiência americana para danças orientais” (WHEELER, 1984, p. 96) e credita a St. Denis o mérito de ter “ajudado a promover um renascimento da dança clássica em partes da Ásia” (Ibid., p. 96). Em 1940, as duas coreógrafas fundaram uma escola, School of Natya, onde ambas ensinavam e se apresentavam.

Em 1941 La Meri publicou o livro *The gesture Language of the Hindu Dance* (sem tradução para o português) e, em 1942, a partir da School of Natya criou, junto a St. Denis, o Ethnologic Dance Center, em Nova Iorque.

Wheeler considera, no entanto, que uma apropriação mais essencial do oriente começou a acontecer no trabalho de uma aluna da Escola Denishawn: Martha Graham.

II. Martha Graham e as influências orientais

O olhar de Martha Graham para o oriente estava voltado especialmente para a questão da técnica. O uso de contrações partindo da pélvis, uma das maiores características de seu trabalho, tem relação com sua experiência em yoga, que foi também a experiência de outros coreógrafos que a sucederam, como Anna Halprin. Segundo Wheeler, Graham usava explicitamente o termo *kundalini*, oriundo do yoga, para corrigir os alunos: “*there's no kundalini*”² (McDONAGH, apud WHEELER, 1984, p. 169), dizia ela. Vejamos o que diz Wheeler, de forma geral, a respeito da apropriação do Oriente feita por Graham:

² Citação completa no original: “Graham betrays her association with yoga in the breathings and particularly in the release, correcting students with the observation, “There's no kundalini” (McDONAGH, apud WHEELER, 1984, p. 169).

Em termos de técnica corporal e estética, foi dado a Graham explorar todo o potencial subjacente à herança oriental que ela herdou pessoalmente de St. Denis. Sua técnica mantém muito da linha “primitiva” oriental que St. Denis popularizou no ocidente. E foi Graham (...) quem primeiro objetivou o que veio a se tornar uma espécie de “bíblia” da dança moderna, que Isadora Duncan tinha vislumbrado apenas subjetivamente: o movimento inicia-se a partir do centro. Localizando este ponto dentro do corpo e concebendo que a energia flui desse centro para fora, Graham abriu novas perspectivas para a apropriação do oriente pelos dançarinos modernos (WHEELER, 1984, p. 104, tradução livre).

O autor resume, neste parágrafo, a grande contribuição de Graham no sentido de apropriação do oriente pela dança moderna: uma apropriação do ponto de vista técnico e que já não se preocupa em parodiar movimentos orientais – ou seja, uma apropriação mais essencial, segundo a formulação teórica de Wheeler. Para o autor, foi o interesse de Graham pelo Oriente que a levou a procurar por Ruth St. Denis, e não o contrário:

O interesse de Martha Graham no estilo e filosofia do oriente influenciou no desenvolvimento da técnica Graham e de sua estética enquanto coreógrafa. Crescendo em Santa Barbara, ela “viveu com elementos da cultura oriental por intermédio de funcionários japoneses e chineses, jardineiros, lavadores e cozinheiros que deixaram sua marca permanentemente sobre ela” (Leatherman, 1966, p. 34). Foi o interesse pelo oriente que levou Graham a St. Denis, em primeiro lugar (...); por isso não surpreende que seu interesse no estilo e na filosofia orientais tenha permanecido com ela mesmo depois de deixar os adornos orientais da Denishawn (WHEELER, 1984, p. 111, tradução livre).

Graham teve grande influência das formas teatrais japonesas Kabuki e Nô, especialmente na forma de lidar com o tempo na construção do texto dramático que foi herdada, posteriormente, por Merce Cunningham, e que veio influenciar todos os “aspectos não dança da dança pós-moderna” (WHEELER, 1984, p. 105). Outro coreógrafo influenciado por Graham foi Erick Hawkins, com quem ela foi casada.

Wheeler cita muitos exemplos de apropriação do Oriente no trabalho de Graham no âmbito da técnica: a ideia de originar os movimentos da pélvis; o uso da postura sentada com as pernas cruzadas, oriunda do yoga, em três sequências de seu trabalho de aquecimento; a coordenação entre respiração e movimento, associando expiração com contração e inspiração com relaxamento, entre outras.

Wheeler aponta em Graham, na verdade, os dois tipos de apropriação: tanto superficial quanto essencial. Como exemplo de apropriação superficial, ele afirma ser possível comparar determinadas posturas da técnica Graham com posturas presentes na dança indiana, especificamente uma determinada postura de mão que ficou conhecida como “a mão de Graham”, que seria uma estilização da *Padmakosa*, postura de mão (*mudra*) da dança clássica indiana:



Figura 1. Comparação feita por Wheeler do *mudra Padmakosa* e da “mão de Graham” em *Primitive Mysteries* (WHEELER, 1984, p. 147).

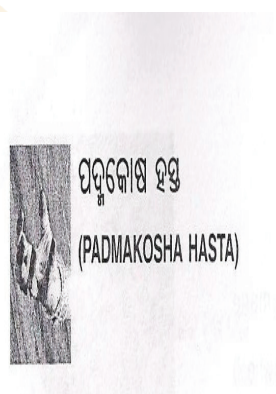


Figura 2. Outra imagem do *mudra Padmakosha* (BEHERA, 2008, s/p).

Padmakosha é traduzido para o português como botão de lótus (diferente de flor de lótus, que se trata de outro *mudra*), sendo esta postura realizada com os dedos curvados, ligeiramente distanciados uns dos outros e com a palma da mão côncava.

Existe na dança clássica indiana uma grande quantidade de *mudras* – posturas realizadas com uma ou com as duas mãos, cada uma delas com seus simbolismos, os quais variam em função da forma como são utilizados na execução da coreografia, conforme veremos no próximo tópico.

Os registros fotográficos de Graham que demonstram a similaridade de posturas de mãos e do tronco em relação às danças orientais e, especificamente, à indiana, têm qualidade compatível com a época (como se pode observar na Figura 1) e é difícil observar os detalhes nestas fotografias; o que interessa para a presente reflexão é que Graham sintetizou em seu trabalho elementos do pensamento oriental que vigoravam em sua época e, com isto, tornou-se pivô na transição de uma apropriação mais superficial para uma apropriação mais próxima da essência do oriente pela dança moderna, sendo a dança clássica indiana e o yoga algumas de suas influências. Passaremos,

no próximo tópico, para um maior detalhamento do *Odissi*, para então propor possibilidades de apropriação de seus gestuais na dança contemporânea ocidental.

III. Dança clássica indiana e o estilo *Odissi*

A dança indiana tem origem milenar. Segundo Ramm-Bonvitt (1987), há comprovação de que há cinco milênios já se praticava dança na Índia:

Escavações em Mohenjo-Daro e em Harappa produziram provas concludentes de que a dança já era praticada na Índia 5.000 anos atrás. A figura de bronze de uma menina dançando, que foi desenterrada no início deste século, aponta para a tradição pré-ariana da dança. Essa figura representa possivelmente uma predecessora das dançarinas do templo (Devadasis). A maioria dos pesquisadores vê os primórdios da dança clássica indiana nas danças mímicas que tinham lugar nas festas dos deuses, sobretudo nas festas culturais de Krishna e de Shiva (RAMM-BONWITT, 1987, p. 12).

Assim como o teatro ocidental, em sua origem, está ligado ao aspecto religioso, também na Índia a dança tem origem como portadora da tradição religiosa, com a diferença que, no caso dos indianos, essas duas instâncias jamais foram dissociadas, enquanto no ocidente as diversas formas de arte foram, ao longo dos séculos, tornando-se cada vez mais independentes da vida dentro dos templos. O fato de a dança indiana permanecer ligada à religiosidade não significa, em contrapartida, que ela não sofreu as mesmas modificações ao longo dos séculos às quais toda manifestação cultural está sujeita. Atualmente, considera-se a existência de sete estilos de dança clássica na Índia: *Bharathanatyam*, *Kuchipudi*, *Mohiniyattam*, *Kathakali*, *Odissi*, *Manipuri* e *Kathak*. Aquela que é objeto de interesse deste artigo, em particular, é o *Odissi*, originário da região leste da Índia, estado de Orissa.

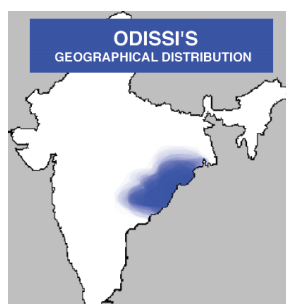


Figura 3. Origem geográfica do *Odissi* (COURTNEY, 2012).

O *Odissi* ramificou-se em três escolas: *Mahari*, ligada à tradição *Devadasi*, que diz respeito às bailarinas mulheres que dançam dentro dos templos para as divindades; *Nartaki*, que seria a tradição de *Odissi* que se desenvolveu nas cortes; e *Gotipua*, realizada por crianças do gênero masculino usando trajes femininos e interpretando papéis femininos.

Em termos cinestésicos, o Odissi diferencia-se dos demais estilos pelo uso do tronco, que concede a este estilo uma sinuosidade que lhe é peculiar. O trabalho de tronco aparece especialmente nas técnicas conhecidas pelo nome de *Tribhangi* (pode-se dizer Tribanga, em português):

O conceito de *Tribhang* divide o corpo em três partes: cabeça, busto e torso. Qualquer postura que articula estes três elementos é chamada *Tribhangi*. Este conceito criou posturas muito características, que são mais contorcidas do que as encontradas em outros estilos clássicos de dança indiana (COURTNEY, 2012, tradução livre).

Os Tribangas caracterizam-se, portanto, por serem formas arredondadas e, por esta razão, associadas com o feminino. *Bhangi* seria o espaço vazio que se forma pelo abaulamento lateral do tronco, que se desloca em sentido oposto ao da cabeça e das pernas.

Outra movimentação característica do Odissi são os *Chouka*, que se caracterizam por serem mais retilíneos e, por sua vez, associados com o masculino.

E, finalmente, o Odissi caracteriza-se pelo uso de *mudras*, que são posturas simbólicas das mãos que, dependendo de como são utilizadas no texto coreográfico, podem adquirir diferentes significados. Nas Figuras 6 e 7 podemos ver alguns exemplos.

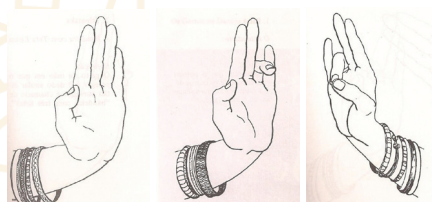


Figura 6. Mudras feitos com uma mão. Da esquerda para a direita: *Pataka*, *Tripataka* e *Mayura* (RAMM-BONWITT, 1987, pp. 31, 32 e 35).

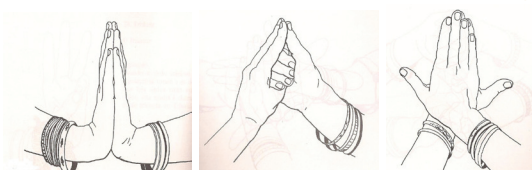


Figura 7. Mudras feitos com duas mãos. Da esquerda para a direita: *Anjali*, *Shanka* e *Matsya* (RAMM-BONWITT, 1987, pp. 60, 67 e 72).

A Padmakosa, postura de mão com a qual Wheeler (1984) comparou a “mão de Graham”, seria também um mudra, conhecido em português como Botão de Lótus.

Além dos exercícios técnicos, como os Tribangas e os Choukas, existem coreografias que são tradicionais e que todo bailarino de Odissi pratica. Uma delas é o Dashavatar, que, literalmente, significa “as dez encarnações de Vishnu”. Na coreografia são representadas as encarnações de Vishnu; por exemplo, Matsya (peixe), Kurma

(tartaruga), Varaha (javali) e Narasimha (meio homem, meio leão). Vishnu é, para os hindus, “o deus que sustenta o mundo e é a personificação da misericórdia e da bondade, (...) tido por muitos hindus como a divindade universal” (RAMM-BONWITT, 1987, p. 20). A coreografia é inspirada na primeira parte da obra *Gita Govinda*, escrita por Sri Jayadeva, no século XII, que narra o relacionamento entre Krishna e uma gopi chamada Radha. Na música usada na coreografia alguns versos desta obra são cantados, como o verso 5 do Capítulo 1:

Ó keshava! Ó Você que assume a forma de um peixe! Ó Jagadisa! Ó Você que remove as tribulações de Seus devotos! Todas as glórias a Você, porque nas águas da dissolução universal Você com facilidade age como um barco, assim resgatando os vedas e liberando Satyavrata – Rsi e os sete sábios principais. (o demônio Hayagriva furtou os vedas. Vishnu encarnou como Matsya para matá-lo e resgatar os Vedas) (GITAGOVINDALILA, 2012).

O gestual da coreografia, composto pelos *mudras*, simboliza trechos da lenda retratada no *Gita Govinda*. Alguns *mudras* são utilizados em conjunto, como *Alapadma* (flor de lótus) sobre *Mrigashirsha* (cabeça do veado), utilizado para simbolizar Vishnu encarnado como javali sustentando o mundo. A codificação do *Odissi*, portanto, não é nem um pouco simples, pois os *mudras*, embora tenham significados, ganham sentido apenas na construção de cada texto coreográfico em particular.

Diferentemente do que ocorre na dança ocidental, a interpretação, no *Odissi*, não é desvinculada da técnica, dado o fato de haver codificação até mesmo das posturas de cabeça e do olhar; isso, no entanto, não isenta o bailarino de, estando em cena, decidir como preencher os momentos vazios entre as marcações coreográficas – é assim que se estabelece seu papel como artista criador na obra, na esfera da interpretação.

IV. Dança contemporânea ocidental e Odissi: possibilidades de interação

Como vimos em Wheeler (1984), na história da dança existiram coreógrafos que fizeram apropriações mais superficiais (o autor toma Ruth St. Denis como exemplo deste tipo de apropriação), enquanto outros se apropriaram mais da essência do pensamento e da visão oriental de homem e de mundo: Martha Graham seria um exemplo (embora em seu trabalho ainda existam referências literais a movimentos de danças orientais, como a “mão de Graham”), e o autor cita ainda muitos outros exemplos de coreógrafos que assimilaram a essência da visão oriental de homem e de mundo, como Merce Cunningham, Deborah Hay e Steve Paxton.

Entendemos que, na atualidade, predomina esta segunda forma de apropriação, mais voltada para os conceitos orientais do que à imitação dos movimentos. Afinal,

conceitos orientais como a ideia de ação e não-ação (característica do pensamento chinês, em especial das correntes taoístas) e uma visão sistêmica de homem em contraposição a uma visão mecanicista são princípios dos quais o homem ocidental carece desde a ruptura matéria/espírito iniciada no século XVI, com Descartes, e que veio caracterizar toda a modernidade na ciência. Então, propomos como primeira possibilidade de aproximação justamente o contato com uma visão de homem, e de mundo, diferente daquela que ainda predomina em nossa sociedade, propiciando uma abertura para estéticas diferenciadas.

Outro ponto é que, sendo o *Odissi* uma arte tradicional, ele é um conhecimento transmitido de um guru para seus discípulos, e é preciso seriedade e comprometimento para com a preservação da tradição. Se o bailarino que se propõe estudar uma arte oriental é, também, um bailarino contemporâneo – entendido como aquele que faz uma reelaboração atualizada da tradição –, cabe a este bailarino conhecer o espaço do tradicional e o espaço da reelaboração estética (cf. SANTOS, 2012), orientando seus alunos e pares com os quais venha a trabalhar no sentido de estabelecer limites. No exemplo tratado neste artigo, tratar-se-ia de reconhecer onde termina o *Odissi* e começa a releitura. Parece simples, mas esses limites são tênues e, pensando-se na dança enquanto área de conhecimento, é fundamental este reconhecimento para que se tenha um contato objetivo com este saber. É importante salientar, ainda, que estamos tratando de danças orientais tradicionais, e que existem bailarinos orientais contemporâneos que fazem também suas releituras da própria tradição – pois toda cultura é dinâmica, e o ser humano constantemente ressignifica as próprias tradições. Assim como fazemos uma releitura ocidental da arte oriental, existem também releituras orientais da arte oriental – um campo de estudo à parte e ainda com muito material a ser desvendado por pesquisadores da área.

Enquanto treinamento, o *Odissi* tem um trabalho de fortalecimento muscular muito valioso para um bailarino que já não se dedique a um treinamento em *ballet* clássico. As aulas de dança contemporânea, fortemente influenciadas pelas técnicas somáticas, às vezes não conseguem contemplar este tipo de trabalho de força, que pode ser encontrado em técnicas orientais como o *Odissi* ou artes marciais chinesas, problemática separação ocidental entre treinamento e interpretação.

Considerações finais

Iniciamos este artigo propondo a seguinte questão: “que tipo de contribuições pode uma experiência em dança clássica indiana trazer a um bailarino contemporâneo ocidental, em termos técnicos e estéticos?”. Concluímos que as contribuições são as mais variadas possíveis, pois são inúmeras as formas de apropriação de um saber oriental tradicional, e vai depender de cada bailarino, a cada momento, decidir como utilizá-las. Podemos, inclusive, expandir esta assimilação para bailarinos em relação a outras culturas, como as manifestações populares brasileiras.

Em termos de treinamento corporal, o *Odissi* traz uma característica peculiar de uso conjugado do tronco, cabeça e membros inferiores em relações de oposição – o que, tecnicamente, agrega qualidade a qualquer bailarino ocidental, pois dificilmente ele terá tido uma experiência corporal semelhante. Além disso, os exercícios iniciais de uma aula de *Odissi* promovem um fortalecimento da musculatura, especialmente dos membros inferiores e também dos braços, que só vem acrescentar às habilidades de um bailarino ocidental contemporâneo.

Em termos estéticos, a existência de uma mitologia subjacente ao texto coreográfico e o fato de haver uma codificação detalhada dos movimentos – codificação esta que, no entanto, não tolhe a criatividade do intérprete – acrescenta à experiência de um bailarino ocidental na medida em que este tipo de fundamento poético muitas vezes não é trabalhado na dança ocidental no contexto do treinamento: o bailarino é treinado a realizar manobras e o sentido geralmente vem depois, como fruto de inspiração ou talento, sem a devida sistematização da arte da interpretação.

À medida que o *Odissi*, assim como outras formas de arte oriental, não desvincula o treinamento da poética cênica, uma experiência nesta técnica tem contribuições valiosas a trazer para a formação e experiência de um bailarino contemporâneo ocidental.

Referências

BEHERA, Nrutya Guru Dr. Manoj Ku. *Mudra Biniyoga Prakriya*. Bhubaneswar: Ankita Graphics, 2008.

COURTNEY, David. *Odissi*. Disponível em:

http://chandrankantha.com/articles/indian_music/nritya/odissi.html Acesso em 17/07/2012.

GITAGOVINDALILA. *Gita Govinda de Sri Jayadeva*. Disponível em: <http://gitagovindalila.blogspot.com.br/> Acesso em 19/07/2012.

GOSWAMI, Amit. *O Universo Autoconsciente*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2000.

LEATHERMAN, Leroy. *Martha Graham. Photographs by* Martha Swope. New York: Alfred A. Knopf, 1966.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RAMM-BONWITT, Ingrid. *Mudras: as mãos como símbolo do Cosmos*. Tradução: Dante Pignatari. São Paulo: Editora Pensamento, 1987.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Apresentação. In: SANTOS, Inaicyra Falcão dos; CÔRTEZ, Gustavo; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. *Rituais e linguagens da cena: trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade*. Curitiba, PR: Editora CRV, 2012.

SUDARSHAN, Chitra. *Enticing shows on the classical scene*. Disponível em: <http://www.indianlink.com.au/melbourne-news/enticing-shows-on-the-classical-scene/> Acesso em 17/07/2012.

TERRY, Walter. *Miss Ruth: The "More Living Life" of Ruth St. Denis*. New York: Dodd, Mead and Company, 1969.

WHEELER, Mark Frederik. *Surface to essence: appropriation of the Orient by modern dance*. Tese de doutorado (PhD). Departamento de Educação Física, Universidade Estadual de Ohio. Columbus-OH: [s.n.], 1984.